

Paola Mayer

## Die unheimliche Landschaft: ein Aspekt von Eichendorffs lyrischer Dichtung<sup>1</sup>

Die Eichendorff-Forschung hatte immer eine Tendenz, sich auf nur einige Aspekte seines Werkes zu konzentrieren und andere zu vernachlässigen. Kritiker haben gewöhnlich erkannt, daß der Kampf zwischen Gut und Böse in dieser Welt die zentrale, strukturgebende Idee seiner Werke ist, jedoch befaßten sie sich meistens nur mit dem einen oder anderen dieser zwei Phänomene, und außerdem meist nur mit einer einzigen Textgattung. Zwar behandeln Studien über Eichendorffs Frömmigkeit sowohl seine religiöse Dichtung als auch seine Prosa, aber die Untersuchungen der Begegnungen mit dem Dämonischen (und der Funktion der Natur darin) beschränken sich fast immer auf das Erzählwerk.<sup>2</sup> Die Lyrik wird vor allem unter formalen Aspekten betrachtet, wodurch sie von ihrer konzeptuellen Basis getrennt und oft trivialisiert wird (wie eine große Zahl von Bemerkungen über ihre formelhafte Struktur und ihren klischeehaften Charakter zeigt). Das ist wohl auch der Grund, warum eine Gruppe von Motiven sehr wenig Beachtung gefunden hat, die für die Nachtlyrik zentral sind und die in der Prosa nur selten auftauchen. Diese Motive kreisen um das Verhältnis des Menschen zur Natur – und zwar nicht zur Natur als Schauplatz für Zusammenstöße mit dem Dämonischen, sondern als autonomer Wesenheit.

<sup>1</sup> Ich danke Hans Eichner, der eine frühere Version des Artikels gelesen und hilfreich kommentiert hat.

<sup>2</sup> So setzt zum Beispiel die einzige bisherige Studie über das Unheimliche in Eichendorffs Werk dieses mit dem Dämonischen gleich und diskutiert lediglich das Unheimliche in den Prosaerzählungen (vor allem in *Das Marmorbild*). Hans Georg Pott, „Eichendorff und das Unheimliche“, *Schläft ein Lied in allen Dingen: Natur, Romantik und Religion bei Joseph von Eichendorff*, Protokoll einer Tagung der Evangelischen Akademie Baden, Herrenalber Protokolle 57 (Karlsruhe, 1989) 22-43.

In solchen Begegnungen zwischen dem Menschen als einem einsamen, hilflosen, verwirrten Geschöpf und der Natur als einer unermesslichen, ambivalenten Präsenz kommt Eichendorffs Anschauung von der menschlichen Existenz am deutlichsten zum Ausdruck. Wenn der Mensch seine Aufmerksamkeit ausschließlich dem irdischen Leben zuwendet, vergißt er leicht, wie fundamental unbeständig es ist. Wenn er dann an seine Nichtigkeit und Gebrechlichkeit erinnert wird, empfindet er Beklommenheit und Angst. Nachtlandschaften, in denen die Welt zutiefst unergründlich erscheint, werden deshalb oft als unheimlich erlebt.

Eine Untersuchung solcher unheimlicher Situationen in Eichendorffs Lyrik trägt Wesentliches zum Verständnis seiner Weltanschauung bei. Ehe wir uns jedoch dieser Aufgabe zuwenden können, benötigen wir eine umfassendere Definition des Unheimlichen als die, welche sich in früheren Studien finden. Theorien dieses Begriffs beruhen gewöhnlich auf der Analyse von Horrorgeschichten und setzen ihn deshalb mit dem Dämonischen oder dem Übernatürlichen gleich. Dies limitiert und stabilisiert ein Phänomen, das seinem Wesen nach unbestimmbar ist, wodurch zahllose schaurige Erfahrungen unberücksichtigt bleiben. Ich werde deshalb meiner Untersuchung der Funktion des Unheimlichen in Eichendorffs Lyrik eine kritische Diskussion der beiden einflussreichsten Texte zu diesem Thema vorausschicken: Sigmund Freuds Essay, „Das Unheimliche,“ und Tzvetan Todorovs Buch, *Introduction à la littérature fantastique*.<sup>3</sup> Anschließend werde ich eine neue, umfassendere Definition vorschlagen.

## 1. Theorien des Unheimlichen

### a. Freuds „Das Unheimliche.“

Freud verweist das Unheimliche an die Peripherie der Ästhetik und ordnet es dem Schreckhaften und Grauererregenden zu. Weil das Ausmaß der Angst von der jeweiligen Sensitivität abhängt, ist das Unheimliche weitgehend subjektiv, d. h. es ist eine individuelle emotionale Reaktion auf ein gegebenes Ereignis, welche nur auf Grund der Psychologie der betroffenen Person erklärt werden

<sup>3</sup> Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Band. 12 (London: Imago, 1947) 227-268; Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Editions du Seuil, 1970).

kann. Freud versucht diese These auf zwei Weisen zu begründen. Um zu einer Arbeitshypothese zu gelangen, schreibt er, isolierte er zunächst die gemeinsamen Elemente in einer Reihe von Beispielen des Unheimlichen, die er dem Leben und der Literatur entnommen hatte. Er bestätigte dann diese Hypothese, indem er Wörterbucherklärungen des Begriffs heranzog. Im Essay selbst kehrt er diese Reihenfolge um. Dort beruht die erste, vorläufige Definition auf einer Diskussion von Wörterbucheinträgen. Sie wird danach anhand einer Musterung von individuellen Beispielen des Unheimlichen nuanciert und erhärtet. Im dritten und letzten Teil des Essays versucht Freud, mögliche Einwände vorwegzunehmen, und modifiziert seine Definition entsprechend.

Freud diskutiert im ersten Teil des Essays die Bedeutungen des Wortes ‚heimlich‘. Er lenkt unsere Aufmerksamkeit auf den einen Aspekt, unter dem es mit seinem Gegenteil zusammenfällt. ‚Heimlich‘ bedeutet zunächst ‚vertraut‘, aber als logische Erweiterung davon auch ‚geheim‘ und ‚verborgen‘. Die sinistren Konnotationen dieses zweiten Gebrauchs verbinden das Wort mit seinem Gegenteil ‚unheimlich,‘ und führen Freud zur Hypothese, daß „Unheimlich irgendwie eine Art von heimlich [ist].“ [Freud 237]. Die linguistische Untersuchung ergibt so eine erste Definition, die auf Schellings Ansicht beruht, daß das Unheimliche „alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist,“ darstellt,<sup>4</sup> oder, in Freuds Worten: „Das Unheimliche [ist] jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht.“ [Freud 231]

Im zweiten Teil von „Das Unheimliche“ präzisiert Freud seine Definition. Das Unheimliche, erklärt er, ist jene Art des Angsterregenden, welche durch die Wiederkehr von früher verdrängten Erlebnissen verursacht wird. Das Gefühl des Unheimlichen wird vom Wiederauftauchen des Verdrängten hervorgerufen, unabhängig davon, ob dies ursprünglich furchteinflößend, neutral oder sogar angenehm war. Die Bedeutungen des Unheimlichen und des Heimlichen überschneiden sich also, wie im ersten Abschnitt antizipiert wurde, denn „dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist.“ [Freud 254] Um diese Definition zu illustrieren,

<sup>4</sup> Friedrich Schelling, *Sämmtliche Werke*, zweite Abtheilung, zweiter Band (Stuttgart: J.G. Cotta'scher Verlag. 1957) 649; zitiert in Freud 236.

gibt Freud eine Reihe von Beispielen. In jedem Fall führt er die unheimliche Wirkung auf eine einzige Ursache zurück. Daraus stellt er eine Liste von Erfahrungen zusammen, welche nach ihm alle möglichen Ursachen für das Gefühl des Unheimlichen enthält. Dies widerspricht, was Freud übersehen zu haben scheint, direkt seiner ersten Behauptung, daß jede verdrängte Erfahrung unheimlich werden kann, wenn sie wieder auftaucht.

Freuds Umgang mit seinem Beweismaterial schafft weitere Schwierigkeiten. Um eine frühere Theorie des Unheimlichen zu widerlegen, übernimmt Freud deren zentrales Beispiel (E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*), welches er neu interpretiert. Es war die Ansicht von Jentsch, daß das Unheimliche das Ergebnis einer intellektuellen Unsicherheit ist, welche vor allem vom Automaten Olympia erweckt wird.<sup>5</sup> Dagegen behauptet Freud, daß das Unheimliche in Hoffmanns Geschichte auf Verdrängung zurückzuführen ist – in diesem Fall auf die verdrängte Kindheitsangst vor einer Verletzung der Augen, was er als Ausdruck der Kastrationsangst deutet.

Die wissenschaftliche Literatur hat Freuds Interpretation dieser Geschichte ausgiebig diskutiert, weshalb die Argumente dafür und dagegen hier nicht wiederholt zu werden brauchen. Es genügt, darauf hinzuweisen, daß sie auf einer radikalen Vereinfachung beruht. Freud verneint absolut jedes Element des Zweifels oder der Unsicherheit im *dénouement* der Geschichte. Nach ihm ist es undenkbar, daß Coppola nicht Coppelius und der Sandmann ist oder Nathanael wahnsinnig. Dies ist jedoch auf keine Weise mit der Erzählstrategie in Hoffmanns Erzählungen in Einklang zu bringen. Viele von diesen sind so aufgebaut, daß es nicht möglich ist zu wissen, worin die Realität besteht. Dem Leser ist es nicht gestattet, zwischen einer rationalen oder einer phantastischen Erklärung der erzählten Ereignisse zu entscheiden.

Diese sehr vereinfachte Deutung vom *Sandmann* ist nur ein Beispiel der fundamentalen Schwäche, welche in erster Linie für die Widersprüche in Freuds Theorie des Unheimlichen verantwortlich ist: sein Unvermögen, die zentrale Bedeutung der Unsicherheit zu erkennen. Obgleich er dies nicht zugibt, ist das Element des Übernatürlichen – oder des potentiell Übernatürlichen – allen seinen Beispielen des Unheimlichen gemeinsam. Jedoch

<sup>5</sup> Jentsch, „Zur Psychologie des Unheimlichen,“ *Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift* 22-23 (1906); zitiert in Freud 231.

wäre Unsicherheit irgendeiner Art (zum Beispiel über das wahre Wesen der Realität) eine ebensogute Erklärung der angeführten Ereignisse wie Freuds Theorie der Verdrängung. Darüber werde ich im Zusammenhang mit dem dritten Teil von Freuds Essay mehr zu sagen haben. Ich sollte davor erwähnen, daß Freuds Musterung unheimlicher Erlebnisse, weil sie sich auf Begegnungen mit dem Übernatürlichen beschränkt, zu begrenzt ist und daß seine Liste von Ursachen nicht einmal einigen unheimlichen Erfahrungen gerecht wird, die Freud selbst aufführt, wie z. B. Dunkelheit, Schweigen und Einsamkeit.

Im dritten Abschnitt modifiziert Freud seine Definition noch einmal. Er versucht sie zu verbessern, um möglichen Einwänden zu begegnen, aber verwickelt sich dadurch unversehens in neuen Inkonsequenzen. Indem er auf die Beispiele im zweiten Teil zurückblickt, bemerkt Freud, daß das Unheimliche oft mit der augenscheinlichen Bestätigung von primitiven animistischen Überzeugungen verbunden ist, die von modernen rationalen Ansichten überwunden waren. Er schließt daraus, daß das Unheimliche im wirklichen Leben (im Gegensatz zur Literatur) entweder auf das Wiederauftauchen verdrängter Kindheitserfahrungen oder auf die scheinbare Bestätigung von verworfenen primitiven Überzeugungen zurückzuführen ist. Das letztere – bei weitem das Häufigste – ist, wie Freud erklärt, in Wirklichkeit „eine Angelegenheit der Realitätsprüfung, . . . eine Frage der materiellen Realität“<sup>6</sup> und kann, wie Freud zugibt, eigentlich nicht als Verdrängung bezeichnet werden. Freud erklärt nicht, wie sich diese neue Qualifizierung mit seiner ursprünglichen Definition verträgt oder wie diese Realitätsprüfung sich von der intellektuellen Unsicherheit unterscheidet, die er früher abgelehnt hatte. Überdies gibt er nirgends einen Grund an, warum das Wiederauftauchen von etwas, was verworfen oder verdrängt wurde, an und für sich schreckhaft sein sollte.

In diesem Teil unterscheidet Freud auch zwischen dem Unheimlichen der Dichtung und dem Unheimlichen des Erlebens. Seine Bemerkungen verraten eine Unfähigkeit, die Rolle zu verstehen, welche dieses Phänomen in der Literatur spielt. Einerseits behauptet er, daß das Unheimliche der verdrängten Kindheitserfahrungen in beiden Bereichen vorkommt, andererseits schließt er das Unheimliche der Realitätsprüfung von der Welt der Literatur aus, weil sie nicht ‚wirklich‘ ist. Er muß zwar zugeben, daß diese Art des

---

<sup>6</sup> Freud 262.

Unheimlichen doch in der Literatur vorkommt, aber bezeichnet dies verärgert als eine ungerechtfertigte Täuschung von Seiten des Autors. Sowohl diese Reaktion als auch das Unvermögen, die Angst zu erklären, welche unheimliche Ereignisse hervorrufen, können Freuds Unfähigkeit zugeschrieben werden, die Rolle der Unsicherheit in Betracht zu ziehen.

Laut Freud soll die Literatur entweder das alltägliche Leben imitieren und sich an dessen Regeln und Beschränkungen halten, oder sie soll eindeutig phantastisch sein. Er schreibt jede Unentschiedenheit in dieser Hinsicht einem Mangel an Urteilsvermögen oder an ästhetischem Geschmack zu, wie man aus seinen Kommentaren über einen anderen Text von Hoffmann, *Die Elixiere des Teufels*, ersehen kann. Freud bemerkt, daß dieser Roman den Leser mit mehr Fragen als Antworten zurückläßt: „Das Ergebnis [ist] nicht die Aufklärung des Lesers, sondern eine volle Verwirrung desselben.“ [Freud 246] Weit davon entfernt, eine kausale Beziehung zwischen dieser Verwirrung und der unheimlichen Wirkung des Romans zu sehen, führt er jene auf die den Leser überwältigende Menge von Nebenhandlungen zurück. Doch ist gerade ein solches Element der Unsicherheit oder Verwirrung allen von Freuds Beispielen des Unheimlichen (wie auch anderen, die er nicht diskutiert) gemeinsam und in der Theorie der Realitätsprüfung bereits impliziert. Es ist somit klar, daß irgendeine Art von Unsicherheit der fundamentale gemeinsame Nenner ist, den Freud sucht, und daß sie als der Schlüssel zur Erklärung des Unheimlichen betrachtet werden muß.

#### b. Todorovs *Introduction à la littérature fantastique*

Todorov analysiert in seinem Buch drei verwandte Genres: das Phantastische, das Unheimliche und das Wunderbare. Das Werk will einen Beitrag zur Theorie literarischer Genres liefern und schließt alle extratextuellen Überlegungen aus. Wegen der besonderen Natur dieser drei Genres führt dies jedoch unvermeidlich zu einem fundamentalen Widerspruch, der eine Reihe von Inkonssequenzen zur Folge hat. Todorov schließt aus seiner Untersuchung aus, was er die pragmatische Funktion des Phantastischen nennt (d. h. die Wirkung auf den Leser), weil sie „relève d'une psychologie de la lecture assez étrangère à l'analyse proprement littéraire que nous tentons.“ [Todorov 99] Anders ausgedrückt, Todorov gesteht dem Zusammenspiel von Leser und Text keine Rolle in der Bestimmung der drei Genres zu. Jedoch hängen die Unterschiede,

die er zwischen dem Wunderbaren, dem Unheimlichen und dem Phantastischen macht, ebenso wie seine Definitionen der letzten beiden von der Reaktion des Lesers ab. Todorov versucht dieser Schwierigkeit mit dem Konzept des impliziten Lesers zu begegnen, aber es kann bezweifelt werden, ob seine Bemerkungen über die Funktion des Lesers sich damit vertragen. Auf jeden Fall befriedigt diese Lösung nicht: ist es wirklich möglich, die psychologischen Reaktionen einer theoretischen Konstruktion zu diskutieren und dazu einer, deren Gültigkeit fragwürdig ist?<sup>7</sup>

Todorov definiert die drei Genres zuerst in ihrer Beziehung zu einander und diskutiert sie dann getrennt. Es sollte an dieser Stelle erwähnt werden, daß der Begriff ‚Genre‘ hier eigentlich irreführend ist, worauf Ziolkowski hingewiesen hat. ‚Modus‘ wäre eine präzisere Bezeichnung dessen, was gemeint ist.<sup>8</sup> Es ist möglich, daß Todorov von seiner eigenen Terminologie irregeführt wurde, da ‚Modus‘ unsere Aufmerksamkeit sofort auf die Rolle der individuellen Wahrnehmung lenkt, während ‚Genre‘ den Anschein der Objektivität gibt.

Das zentrale Element sowohl von Todorovs Untersuchung als auch in dem von ihm konstruierten System ist der Begriff des Phantastischen. Es wird von der Unsicherheit bestimmt, welche die Charaktere im Text und der (implizite) Leser erleben, wenn sie entscheiden müssen, ob die Ereignisse, mit denen sie sich konfrontiert finden, übernatürlich sind oder mit den rationalen Gesetzen der alltäglichen Realität übereinstimmen: „Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.“ [Todorov 29] In dem Augenblick, in dem die Entscheidung getroffen wird, verläßt der Text das Genre des Phantastischen: wenn die Ereignisse als wahrhaft übernatürlich beurteilt werden, betritt er den Bereich des Wunderbaren; wenn sie als natürlich erklärt werden können, ist er unheimlich.

Trotz der scheinbaren Eindeutigkeit ist das Modell ambivalent. Es bleibt unsicher, ob die entscheidende Rolle einer objektiven

<sup>7</sup> Ellen Peel weist darauf hin, daß das Zögern von den Reaktionen des Lesers genauso abhängt wie Furcht. Zum Begriff des impliziten Lesers merkt sie an: „The very notion of an implicit reader has flaws, for it tends to skirt the problems of defining a good reader and a good reading.“ Peel, „Psychoanalysis and the Uncanny,“ *Comparative Literature Studies* 17 (1980): 416.

<sup>8</sup> Theodore Ziolkowski, „Otherworlds: Fantasy and the Fantastic,“ *The Sewanee Review* 86 (1978): 124. Ziolkowski benutzt das englische Wort ‚mode‘, dem, soweit ich sehen kann, das lateinische Wort ‚modus‘ am nächsten kommt.

Erklärung der erzählten Ereignisse oder der subjektiven Reaktion der Charaktere und Leser zufällt. Der eine oder der andere dieser Faktoren wiegt in einigen individuellen Definitionen schwerer, während in anderen beide gleich wichtig sind. Die Definition des Phantastischen schließt offenbar sowohl die Natur der Ereignisse als auch die subjektiven Reaktionen auf sie ein, obgleich die letzteren zweifellos größere Bedeutung besitzen. Andererseits wird das Wunderbare allein durch das Vorkommen übernatürlicher Ereignisse konstituiert, unabhängig von den Reaktionen, welche diese hervorrufen. Was das Unheimliche betrifft, schwankt Todorov zwischen den beiden Möglichkeiten, indem er sich abwechselnd für die eine oder die andere entscheidet, ohne eine widerspruchsfreie Definition formulieren zu können. Da die Definitionen der drei ‚Modi‘ verschiedene Bezugspunkte haben, ist es schwierig einzusehen, warum sie eindeutig verschiedene Genres konstituieren sollen, wie Todorov meint. Sie schließen sich keineswegs gegenseitig aus und können sich überschneiden oder ergänzen.

In der ersten Beschreibung seines Modells stellt Todorov das Phantastische nicht so sehr als ein unabhängiges Genre dar, sondern eher als einen temporären Zustand zwischen dem Unheimlichen und dem Wunderbaren. Es existiert nur so lange, wie der Zustand der Unentschiedenheit andauert. Vom jeweiligen Ende aus gesehen lassen sich die meisten Texte eindeutig einem von den anderen zwei Genres zuordnen; nur sehr wenige bleiben ambivalent bis über das Ende hinaus und verkörpern also das rein Phantastische. So betrachtet ist das Phantastische noch weniger stabil, als Todorov suggerieren möchte, da es nur existiert, wenn der Leser sich tatsächlich unsicher fühlt. Wie Peel meint, würde ein Charakter oder ein Leser, der von der Existenz (oder Nicht-Existenz) des Übernatürlichen überzeugt ist, sich ohne Zögern für eine wunderbare (oder unheimliche) Interpretation entscheiden.<sup>9</sup> Überraschenderweise wird auch der Begriff des Unheimlichen durch Todorovs System gefährdet. Er sagt, daß ein Text in den Bereich des Unheimlichen gehört, falls die erzählten Ereignisse sich rational erklären lassen, gleichgültig wie sonderbar oder beunruhigend sie sein mögen. Er behauptet jedoch auch, daß die meisten dieser rationalen Erklärungen kaum glaubwürdig oder angemessen sind –

<sup>9</sup> „He [i. e. Todorov] forgets that hesitation is equally dependent on readers' reactions. For example, someone with wholly animistic beliefs might, without hesitation, choose a supernatural explanation.“ Peel 416.



eine Behauptung, welche die Frage aufwirft, ob wahrhaft und erfolgreich unheimliche Texte existieren können.

Das Problem des Unheimlichen wird zudem dadurch kompliziert, daß Todorov anschließend andere, abweichende Erklärungen davon gibt. Im Kapitel, in welchem er das Unheimliche behandelt, revidiert er seine Definition, um nicht nur seltsame, aber rational erklärbare Ereignisse einzubeziehen, sondern auch die emotionalen Reaktionen darauf: „[wo das Unheimlich in seiner reinen Form erscheint] on relate des événements qui peuvent parfaitement s'expliquer par les lois de la raison, mais qui sont, d'une manière ou d'une autre, incroyables, extraordinaires, choquants, singuliers, inquiétants, insolites et qui, pour cette raison, provoquent chez le personnage et le lecteur une réaction semblable à celle que les textes fantastiques nous ont rendue familière.“ [Todorov 51–52] Er scheint dann den letzteren Aspekt auf Kosten des ersteren zu privilegieren, wenn er sagt, daß das Unheimliche nur eine Bedingung des Phantastischen realisiert, nämlich: „la description de certaines réactions, en particulier de la peur,“ und daß „il est lié uniquement aux sentiments des personnages et non à un événement matériel défiant la raison.“ [Todorov 52] Nicht nur versäumt Todorov, diese Definition mit der vorigen in Einklang zu bringen, sondern seine Entschlossenheit, sich nicht auf eine Psychologie des Lesens einzulassen, hindert ihn zudem daran, diese zweite Erklärungsmöglichkeit völlig auszuschöpfen. Insbesondere bleibt die genaue Beziehung zwischen den schockierenden oder sonderbaren Ereignissen und der Angstreaktion unklar. Sind alle sonderbaren, schockierenden, ungewöhnlichen oder beunruhigenden Ereignisse notwendig unheimlich? Ist jedes Ereignis, welches Angst einflößt, unheimlich? Gibt es einen Unterschied zwischen Angst und dem Gefühl, daß etwas unheimlich ist? Und schließlich, warum werden solche Ereignisse überhaupt als unheimlich erlebt?

Auch die Beziehung zwischen dem Unheimlichen und dem Phantastischen ist nicht eindeutig ausgearbeitet. Nachdem Todorov ursprünglich das Unheimliche als eine mögliche Auflösung des Zögerns beschrieben hatte, welches das Phantastische ausmacht, wirft er anschließend die beiden durcheinander, wenn er schreibt, daß das Unheimliche eine der Bedingungen des Phantastischen erfüllt (die Beschreibung gewisser Reaktionen) und daß das Phantastische „une perception particulière d'événements étranges“ ist [Todorov 97]. Jedoch übersieht er den wichtigsten Berührungspunkt zwischen den beiden: das Zögern, welches das Phantastische konstituiert, wird normalerweise von einem Gefühl der Furcht

oder der Beunruhigung begleitet, d. h. von eben der Reaktion, welche Todorov dem Unheimlichen gleichsetzt. Was bringt es, läßt sich deshalb fragen, die beiden als verschiedene Genres zu bezeichnen? Wäre es nicht vorteilhafter, Zögern und Angst als Ursache und Wirkung zu betrachten, als die beiden zentralen Bestandteile des Unheimlichen? Eine weitere Konsequenz von Todorovs Vorgehen ist, daß – wegen der Parallelität innerhalb des Modells – das Unheimliche auf die Angstreaktion beschränkt bleibt, welche von dem augenscheinlich Übernatürlichen hervorgerufen wird. Wahrhaft übernatürliche Ereignisse sind ausgeschlossen, wie auch Beispiele des Unheimlichen, in denen dieses eher mit einer gewissen Atmosphäre als mit Ereignissen verbunden ist. Todorov kann den unheimlichen Charakter einer einsamen Nachtlandschaft genausowenig erklären wie Freud.

### c. Das Unheimliche neu definiert

Obwohl die Studien von Freud und Todorov in ihrer Methodologie einander diametral entgegengesetzt sind, sind ihre Schlußfolgerungen im Inhalt ähnlich und ähnlich begrenzt. Obgleich beide das Unheimliche unter dem Aspekt der von ihm hervorgerufenen, emotionalen Reaktion beschreiben, untersuchen sie es mit Hilfe einer Klassifizierung der Typen von Ereignissen, welche diese Reaktion hervorrufen, und beschränken es deshalb auf die Furcht, die von übernatürlichen oder anscheinend übernatürlichen Ereignissen erregt wird. Hierin liegt die Schwäche von beiden Untersuchungen, weil, wie Freud selbst bemerkt, jede Art von Ereignis unter den richtigen Umständen zu einem Gefühl des Unheimlichen führen kann. Beide Autoren gehen deshalb insofern fehl, als sie versuchen, einem Phänomen, das seinem Wesen nach zwangsläufig unbestimmbar ist, scharfe Konturen und eine präzise Definition zu verleihen.

In seiner Kritik von Freuds Essay drückt Apter ähnliche Einwände aus:

It is arbitrary to relate the uncanny to the arousal of repressed material, for in fact the uncanny touches upon material that is frequently ignored because it is too elusive to fit into the normal framework of thought – elusive not because the material is unwanted but because it is unstable, incoherent and indefinite.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> T. E. Apter, *Fantasy Literature: – Approach to Reality* (London: MacMillan, 1982) 42.

Ebenso willkürlich ist Todorovs ausschließliche Konzentration auf das Zögern als Reaktion auf das anscheinend Übernatürliche, da dieses Gefühl auch von etwas erweckt werden könnte, was für das rationale Denken zu fremd, zu unklar oder zu überwältigend ist. Er übersieht außerdem die emotionale Erschütterung, die ein solches Zögern verursacht, „[the] devastating effect of doubting one's world-view.“ [Peel 415] Etwas befriedigender ist Jones' Definition des Unheimlichen, laut der dieses in einer fundamentalen ontologischen Unsicherheit wurzelt.<sup>11</sup> Unglücklicherweise verbindet auch Jones diese Unsicherheit mit dem Übernatürlichen, indem er sie als das Ergebnis eines Blicks in eine andere Dimension der Realität erklärt, welche von unbekannten Gesetzen regiert wird.

Aus all dem wird klar, daß eine umfassendere Definition des Unheimlichen erforderlich ist, die seine Grundursache isoliert und beschreibt, ohne es auf eine spezifische Art von Erfahrung zu reduzieren. Solch eine Reduzierung führt zwangsläufig zu Schwierigkeiten: kein Ereignis, nicht einmal ein übernatürliches, wird universell als unheimlich erlebt, während fast jede Situation unter den richtigen Umständen so wirken kann. Deshalb scheint es ratsamer, eine Methode zu adoptieren, welche, wie die Freuds, von den psychologischen Reaktionen des Individuums ausgeht. Um jedoch Freuds Verwirrung von Leben und Literatur zu vermeiden, werde ich mich auf die letztere beschränken und die verschiedenen Rollen (und Wahrnehmungsweisen) des Lesers und der Stimmen im Text einbeziehen. Die dadurch gewonnene Definition wird dann durch die Analyse einiger Gedichte Eichendorffs geprüft und illustriert.

Es sollte zunächst beachtet werden, daß sowohl in den linguistischen Definitionen als auch im gewöhnlichen, aus der allgemeinen Erfahrung gewonnenen Gebrauch die emotionale Reaktion, welche uns dazu führt, ein Erlebnis als unheimlich zu bezeichnen, nicht einfach Angst ist, sondern etwas Subtileres und Komplexeres. Es wird genauer durch Cixous' Ausdruck, „disquieting strangeness“ charakterisiert<sup>12</sup> und umfaßt – in verschiedenen Graden – Unbehagen, Angst, Unsicherheit oder Ungewißheit und ein Gefühl des Schaurigen. Reine Angst – zusammen mit Grauen die Reaktion auf das tatsächliche Erscheinen des Übernatürlichen –

<sup>11</sup> Malcom V. Jones, „'Der Sandmann' and 'the Uncanny': a Sketch for an Alternative Approach,“ *Paragraph* 7 (1986): 77-101; sieh vor allem 87 ff.

<sup>12</sup> Hélène Cixous, „Fiction and its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche (The 'Uncanny'),“ *New Literary History* 7 (1976): 525.

ist die stärkere Emotion, welche das Gefühl des Unheimlichen ablöst, wenn der Zweifel an der Bedrohung zur Gewißheit wird.

Wenn wir unter diesem Gesichtspunkt die Verbindung des Unheimlichen mit dem Übernatürlichen noch einmal untersuchen, wird klar, daß das wirklich unheimliche Element in einer solchen Situation nicht die Angst ist, welche von einem übernatürlichen Ereignis verursacht wird, sondern eher das Zögern über dessen Natur und Bedeutung (das Phantastische Todorovs) und die destabilisierende Wirkung, welche dieses Zögern auf das menschliche Weltverständnis ausübt (die ontologische Unsicherheit von Jones). Was deshalb solchen unheimlichen Erfahrungen zugrunde liegt, ist die Unsicherheit, die entsteht, wenn unsere, sonst unkomplizierte Beziehung zur Welt oder das Supremat der rationalen Kategorien, mit deren Hilfe wir unserer Umgebung unseren Willen aufzwingen, bedroht wird. Diese Art von Unsicherheit ist gleichfalls die Ursache der anderen Arten des Unheimlichen, die von Freud diskutiert werden (die anscheinende Bestätigung primitiver Überzeugungen bedroht die Vorherrschaft des modernen rationalen Denkens, während das Wiederauftauchen verdrängter Erlebnisse die Stabilität der rationalen, bewußten *persona* gefährdet) und auch derer, die Freud zwar erwähnt, aber nicht erklärt: Dunkelheit verursacht oft räumliche Desorientierung, während das Alleinsein in einer unermeßlichen und stillen Landschaft ein ausgeprägtes Gefühl der menschlichen Nichtigkeit und Verwundbarkeit hervorruft. In allen solchen Erfahrungen wird das Vertrauen des Menschen in seine Fähigkeit, sein Leben und seine Umgebung zu kontrollieren, erschüttert, sowie auch der bequeme Glaube an die eigene Wichtigkeit und Überlegenheit. Kurz, das Gefühl des Unheimlichen ist ein Ausdruck der Unsicherheit, welche jeder angedrohten Destabilisierung der normalen Beziehung zwischen dem Menschen und der Welt zwangsläufig folgt.

## 2. Eichendorffs Nachtgedichte

In Eichendorffs Werk findet sich ein weites Spektrum unheimlicher Effekte. Sie reichen vom Prickeln der Furcht, verursacht von der vermuteten Präsenz des Übernatürlichen, bis zum vagen Gefühl der Beunruhigung, das von einer weiten, stillen Landschaft erweckt wird. Bei einer solchen Fülle von Material muß sich diese Studie auf eine kleine, homogene Gruppe von Beispielen beschränken. Meine Auswahl wurde von zwei Überlegungen be-

stimmt. Einmal erscheint angesichts der in der Einleitung erwähnten Tendenz der Eichendorff-Forschung, die dunkleren Aspekte seiner Weltsicht nur im Zusammenhang mit den Prosawerken zu behandeln, eine kompensierende Diskussion der Lyrik wünschenswert. Zweitens kann eine umfassendere Definition des Unheimlichen am besten dadurch erreicht werden, daß wir uns auf von früheren Theorien vernachlässigte Aspekte konzentrieren. Ich habe deshalb entschieden, mich mit den lyrischen Gedichten (eher als mit den Balladen) zu befassen, weil diese eine Art des Unheimlichen zeigen, das weder Freud noch Todorov erklären können: das Unheimliche der Atmosphäre, unabhängig von irgendeinem Ereignis. Ich werde der Diskussion der individuellen Gedichte einige allgemeine Bemerkungen über die Beziehung zwischen dem Unheimlichen und dem Übernatürlichen in Eichendorffs Werk vorausschicken, weil dies die Schwierigkeiten illustriert, die sich ergeben, wenn die beiden einander gleichgesetzt werden.

Wie oben erwähnt, leitete Freud das Unheimliche von einer Realitätsprüfung ab, die folgt, wenn das Übernatürliche in eine rationale Welt hereinbricht. Diese Definition kann hier nicht ohne erhebliche Einschränkung angewandt werden. Eichendorff, ein gläubiger Katholik, betrachtet die (gewöhnlich latente, hin und wieder offenbare) Gegenwart von ewigen Wesen in der materiellen Welt als gewiß und ‚natürlich‘. Er stellt die Existenz dämonischer Wesen genauso wenig in Frage wie die Gottes oder seiner Boten. Eine Begegnung mit einem übernatürlichen Wesen würde deshalb keine Realitätsprüfung zur Folge haben in dem von Freud, Apter und Peel beabsichtigten Sinn.

Außerdem sind in Eichendorffs Werk Begegnungen mit übernatürlichen Wesen nicht notwendigerweise von Angst begleitet. Ganz im Gegenteil, obgleich himmlische Boten nur selten unmittelbar auftreten, wird jeder Hinweis auf die Gegenwart Gottes in dieser Welt als tröstlich und befreiend empfunden. So ist zum Beispiel das zentrale Thema der religiösen Lyrik die Beschreibung der Freude und der Beruhigung, die sich aus der emotionalen Verbundenheit mit dem Göttlichen ergeben. Das Erscheinen des Dämonischen dagegen erweckt eine von zwei, einander entgegengesetzten Reaktionen. Es kann sinnlich (und verhängnisvoll) verlockend sein oder Schrecken und Grauen erwecken. Selbst wo eine Verbindung des Dämonischen mit dem Unheimlichen existiert, liegt diese nicht so sehr im übernatürlichen Charakter des ersteren, sondern eher in der Unsicherheit oder Verworrenheit der spezifischen Situation.

Daß durch die Verbindung einer gegebenen Tageszeit mit einer Landschaft eine bestimmte Stimmung evoziert wird, ist von der Eichendorff-Forschung schon lange erkannt worden. Das allgemein akzeptierte Modell liest sich ungefähr so: Sonnenbeglänzte Morgenlandschaften werden mit Gefühlen der Freude, der Frische und der Erneuerung assoziiert. Sonnenuntergänge oder Abende rufen eine Stimmung stiller Introspektion und religiöser Hingabe hervor – eine Mischung aus Hoffnung, Dankbarkeit und einem Gefühl der Vergänglichkeit. Die Gegenwart Gottes wird am direktesten in einer sternhellen Nacht empfunden, während eine dunkle oder mondhelle Nacht, aber auch die Stille des Mittags den Schauplatz bilden für eine Begegnung mit den sinnlichen Verlockungen des Dämonischen.<sup>13</sup> Auch der Technik, mit der diese Landschaften komponiert werden, wurde in der Forschung Aufmerksamkeit geschenkt. Besonders instruktiv ist Alewyns Artikel „Eine Landschaft Eichendorffs“, eine meisterhafte Darstellung davon, wie eine typische Morgenlandschaft aus „erlebtem Raum“ besteht, d. h. aus Bewegung (vor allem von Licht und Laut) durch einen Raum.<sup>14</sup>

Jedoch konzentrieren sich Studien dieser Art gewöhnlich auf Landschaften, die positive Gefühle erwecken. Alewyns Artikel behandelt eine typische Morgenlandschaft, während Iehls ebenso überzeugende Studie<sup>15</sup> die Landschaft als einen sichtbaren Ausdruck des Göttlichen analysiert. Obgleich die Kompositionsprinzipien für alle Eichendorfflandschaften die gleichen sind, gehört zum Gefühl des Unheimlichen, das die nächtliche Natur heraufbeschwört, eine eigene Gruppe von Motiven, welche sich von denen unterscheiden, die mit anderen Tageszeiten assoziiert werden. Bis

<sup>13</sup> Die Konnotationen der Tageszeit werden in einer großen Anzahl von Studien über Eichendorff diskutiert, von denen ich hier nur einige erwähnen will: Otto Friedrich Bollnow, *Unruhe und Geborgenheit im Weltbild neuerer Dichter* (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1953); Peter Paul Schwarz, *Aurora: Zur romantischen Zeitstruktur bei Eichendorff* (Bad Homburg v.d.H.: Gehlen, 1970); Heinz Hillmann, *Bildlichkeit der deutschen Romantik* (Frankfurt a.M.: Athenäum, 1971); zur Bedeutung der Nachtlandschaften siehe auch Hans Jürg Lüthi, „Dionysos und Christus in der Lyrik Josefs von Eichendorff“, *Schweizer Monatshefte* 37,2 (1957/58) 782-91; Brigitte Peucker, „Poetic Descent in Eichendorff's Lyric“, *Germanic Review* 57 (1982) 98-106.

<sup>14</sup> Richard Alewyn, „Eine Landschaft Eichendorffs“, *Eichendorff Heute: Stimmen der Forschung*, hrsg. von Paul Stöcklein (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966) 19-43.

<sup>15</sup> Dominique Iehl, „Über einige Aspekte der Landschaft bei Friedrich und Eichendorff“, *Aurora* 43 (1983): 124-33.

jetzt hat die Forschung diesem Bereich wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Was es an Studien darüber gibt, tendiert dazu, sich entweder auf das Dämonische selbst oder auf die Aspekte der Landschaft zu konzentrieren, welche dieses beherbergen oder symbolisieren.<sup>16</sup> Aber es ist, wie ich früher erwähnt habe, ein Fehler, das Unheimliche mit dem Dämonischen gleichzusetzen. Die folgende Analyse einiger typischer Nachtlandschaften will diese Lücke füllen, indem sie die Quelle der unheimlichen Effekte sucht und eine Idee von der Vielfalt ihrer möglichen Nuancen gibt. Aus Raumgründen ist die Auswahl an Gedichten klein und somit repräsentativ eher als erschöpfend.

### Die unheimliche Landschaft

Ich beginne meine Musterung der Nachtgedichte mit einem Beispiel von ausgeprägter Unheimlichkeit, nämlich mit den ersten beiden Teilen des Gedichts *Klang um Klang*<sup>17</sup> [198–99]. Diese veranschaulichen meisterhaft, wie eine Atmosphäre der Unsicherheit und Desorientierung allein durch ein Übermaß an Sinneswahrnehmungen verbunden mit logischer Diskontinuität erzeugt werden kann.

#### I

Es ist ein Klang gekommen  
Herüber durch die Luft,  
Der Wind hats gebracht und genommen,  
Ich weiß nicht, wer mich ruft.  
Es schallt der Grund von Hufen,  
In der Ferne fiel ein Schuß –  
Das sind die Jäger, die rufen,  
Daß ich hinunter muß!

<sup>16</sup> Sieh z. B. Peucker and Lüthi.

<sup>17</sup> Ich zitiere Eichendorffs Gedichte nach der folgenden Ausgabe: Joseph von Eichendorff, *Werke in einem Band*, hrsg. von Wolf Dietrich Rasch (München: Hanser, 1955); Seitenangaben erscheinen im Text.

## II

Das sind nicht die Jäger – im Grunde  
 Gehn Stimmen hin und her.  
 Hüt dich zu dieser Stunde,  
 Mein Herz ist mir so schwer!  
 Wer dich lieb hat, macht die Runde,  
 Steig nieder und frag nicht, wer!  
 Ich führ dich aus diesem Grunde –  
 Dann siehst du mich nimmermehr.

Der erste Teil beginnt mit einem Laut (Zeile 1–3). Sein einziger auffälliger Zug ist seine Flüchtigkeit. Nichts wird über seine Natur oder seine Qualität gesagt, sein Ursprung kann nicht identifiziert werden, und kaum wahrgenommen, ist er schon verklungen. Dem Leser ist es nicht möglich, sich eine Meinung über diesen Laut zu bilden, und doch findet das lyrische Ich Gründe, ihn als einen an sich gerichteten Ruf zu interpretieren.<sup>18</sup> Dieses anscheinende Wissen führt jedoch nur zu einer weiteren Unsicherheit: „Ich weiß nicht, wer mich ruft.“ Die zwei nächsten akustischen Eindrücke bleiben ebenfalls undeutlich, da sie von unten und aus weiter Ferne kommen: „Es schallt der Grund von Hufen, / In der Ferne fiel ein Schuß.“ Sie ermöglichen es dem lyrischen Ich, zu einer Erklärung zu gelangen, die es zufriedenstellt. Der syntaktische Parallelismus der Strophe weist darauf hin, daß die Zeilen 7 und 8 die subjektiven Erklärungen des lyrischen Ichs darstellen: Die ersten vier Zeilen geben eine Beschreibung eines sinnlichen Eindrucks, dem die Interpretation des lyrischen Ichs folgt, und die nächsten vier wiederholen dieses Schema.

Das lyrische Ich wird durch diese Erklärung einigermaßen beruhigt, da sie Wissen bedeutet und damit Kontrolle. Dem Leser wird jedoch schnell klar, wie sehr dieses Gefühl täuscht. Das lyrische Ich meint, daß die Jäger ihm zurufen, nach unten zu kommen, aber im Text wurden keine menschlichen Stimmen erwähnt. Zudem macht es die Entfernung, aus welcher der Laut kam, unwahrscheinlich, daß das lyrische Ich menschliche Stimmen hätte unterscheiden können, viel weniger einzelne Worte. Die Unheimlichkeit dieser Situation – eine Mischung aus einer Ahnung von Gefahr und intellektueller Unsicherheit über deren Bedeutung – ist unverkennbar. Sie wird durch die geschickte Ausnützung – auf

<sup>18</sup> Die durch das Gedicht erzeugte Unsicherheit wird dadurch erhöht, daß es keinen Hinweis auf das Geschlecht des lyrischen Ichs gibt.



wenigstens zwei Ebenen – der instinktiven menschlichen Furcht vor dem Unbekannten erregt. Die geheimnisvollen Stimmen sind die primäre Quelle der Sorge. Daß sie unbekannt sind, suggeriert der Phantasie, daß sie böse und gefährlich sind. Für alle, die mit Eichendorffs Werk vertraut sind, wird diese Annahme dadurch unterstützt, daß der Laut aus der Tiefe kommt, bei Eichendorff immer ein Ort der Gefahr.<sup>19</sup>

Der Leser ist außerdem beunruhigt, weil das lyrische Ich sich täuscht. Wir sind besorgt um den Protagonisten und zwar nicht nur, weil wir uns unschwer mit Situationen identifizieren können, in denen jemand unwissend in eine Falle gerät, sondern vor allem, weil es seine eigenen Sinne sind, die ihn irreführen. Wenn wir unseren Sinnen nicht trauen können, wird unsere scheinbar unkomplizierte Beziehung zur äußeren Welt fragwürdig. Wir sehen uns auf einmal mit der schaurigen Möglichkeit konfrontiert, daß wir über Realität nichts ‚wissen‘ und daß wir so keine Möglichkeit haben, sie und ihren Einfluß auf unser Geschick zu kontrollieren oder zu beeinflussen.

Der zweite Teil des Gedichts (eine Art von Antwort auf den ersten) kompliziert die Situation bis zum Chaos und beseitigt jede Möglichkeit, ein rationales Verständnis davon zu gewinnen. Schon die erste Aussage „Das sind nicht die Jäger“ ist eine scharfe Zurückweisung der scheinbaren Erklärung, mit welcher der erste Teil endet, und stellt die Ungewißheit der ersten vier Zeilen wieder her. In der sich anschließenden Reihe von Aussagen bricht die logische und syntaktische Kontinuität vollständig zusammen, was den Leser in einem Zustand der totalen Verwirrung versetzt. Auf die erste Aussage folgt ein anderer akustischer Eindruck: „im Grunde / Gehn Stimmen hin und her.“ Die Quelle der Laute ist nicht identifizierbar, nicht nur, weil sie in der Ferne liegt, sondern weil sie sich ständig bewegt. Die Zirkularität und anscheinende Ziellostigkeit dieser Bewegung erhöhen den Eindruck des Geheimnisvollen. Wer je versucht hat, wandernde Laute zu identifizieren, wird unschwer die Desorientierung und Hilflosigkeit in einer solchen Situation

<sup>19</sup> Im ganzen Werk Eichendorffs ist das Wort „Grund“ reich an sinistren Implikationen. Es ist der Ort, zu dem verführerische dämonische Stimmen den Unbesonnenen locken (siehe z. B. *Der Stille Grund*, *Nachtzauber*, *Lockung*), in dem die ambivalenten Geheimnisse der Vergangenheit sich verbergen (*Die Heimat: An meinen Bruder*), und gelegentlich der Ort der physischen Vernichtung (wie in *Die zwei Gesellen*). Siehe Vladimir Zernin, „The Abyss in Eichendorff: a Contribution to a Study of the Poet's Symbolism,“ *German Quarterly* 35 (1962): 280-91.

wiedererkennen. Da die Stimmen nicht von Jägern herrühren – diese Erklärung wurde gerade verworfen –, drängt sich dem Leser unwillkürlich die Möglichkeit des Dämonischen oder Übernatürlichen auf. Die Wirkung der Stimmen ist um so schauriger, weil wir nichts Bestimmtes über sie erfahren können: viele mögen durch ein Gespenst oder eine Nympe nicht beunruhigt sein, aber wenige werden nicht durch das Unbekannte und die vagen und dunklen Vorstellungen, die es heraufbeschwört, verunsichert.

Die Struktur der Strophe wirft weitere Fragen auf. Was ist die logische Verbindung zwischen den beiden Aussagen? Buchstäblich verstanden, scheint die zweite der ersten zu widersprechen: sie müssen auf zusätzliches Wissen zurückgehen, doch wird weder dessen Charakter noch dessen Quelle enthüllt. Obgleich die dritte Zeile als eine von der zweiten ausgelöste Warnung angesehen werden kann, ist die Beziehung zwischen ihnen und der vierten Zeile keineswegs klar. Der Leser vermag es nicht mehr, den Denkprozessen des lyrischen Ichs zu folgen. Ein kumulativer Effekt dieser vier Zeilen ist es, Zweifel an der Identität des lyrischen Ichs zu wecken. Ist es identisch mit dem lyrischen Ich im ersten Teil des Gedichts oder ist es eine andere, besser informierte Stimme, die der ersten antwortet und sie warnt? Gibt es vielleicht im zweiten Teil zwei Stimmen, von denen eine Erklärungen und Warnungen gibt, während die andere über ihr schweres Herz klagt? Die nächsten vier Zeilen lassen diese Interpretation plausibel erscheinen, während sie Fragen über die Beziehung zwischen den beiden Stimmen aufwerfen.

Die darauf folgende Aussage „Wer dich lieb hat, macht die Runde“ legt nahe, daß der Sprecher sich als Liebender oder Beschützer des Angesprochenen betrachtet. Indem die Zeile „Ich führ dich aus diesem Grunde“ Hilfe verspricht, scheint sie diese Vermutung zu bestätigen. Doch warum muß der Angesprochene zunächst in den gefährlichen Abgrund hinabsteigen (Zeile 6), nur um wieder herausgeführt zu werden? Und warum muß der Sprecher unbekannt bleiben? Warum wird der Angesprochene ihn nie mehr sehen („Dann siehst du mich niemermehr“)? Vielleicht ist der Sprecher dem Angesprochenen unbekannt, ein Fremder oder, durchaus möglich, ein übernatürlicher Bote. Ist er in dem Fall eine Art von Schutzengel oder – da er versucht, den Angesprochenen in den Abgrund zu locken – ein dämonisches Wesen, eine von den Stimmen, die in der Tiefe irren? Der Text gestattet uns nicht, auch nur eine dieser Fragen zu beantworten, sondern überläßt den Leser einem Zustand völliger Verwirrung, ganz ähnlich der „volle[n]

Verwirrung,“ in der sich – zum Verdruß Freuds – die Leser von E. T. A. Hoffmanns *Elixiere des Teufels* finden.<sup>20</sup>

Die Furcht vor dem Unbekannten ist gleichfalls für den unheimlichen Effekt von *Zwielicht* [11] verantwortlich, einem von Eichendorffs berühmtesten Gedichten:

Dämmerung will die Flügel spreiten,  
Schaurig rühren sich die Bäume,  
Wolken ziehn wie schwere Träume –  
Was will dieses Graun bedeuten?

Hast ein Reh du lieb vor andern,  
Laß es nicht alleine grasen,  
Jäger ziehn im Wald und blasen,  
Stimmen hin und wieder wandern.

Hast du einen Freund hienieden,  
Trau ihm nicht zu dieser Stunde,  
Freundlich wohl mit Aug und Munde,  
Sinnt er Krieg im tückschen Frieden.

Was heut müde gehet unter,  
Hebt sich morgen neugeboren.  
Manches bleibt in Nacht verloren –  
Hüte dich, bleib wach und munter!<sup>21</sup>

In seiner Interpretation lenkt Oskar Seidlin unsere Aufmerksamkeit auf die durchgängige Ambivalenz, welche er menschlicher Duplizität zuschreibt. Für ihn sind die in der zweiten und dritten Strophe angeführten Gefahren die Quelle der bedrohlichen Atmosphäre und deshalb die Antwort auf die Frage, welche am Ende der ersten Strophe gestellt wird.<sup>22</sup> Obgleich diese Deutung auf wichtige Elemente des Gedichts verweist, wird sie ihm nicht völlig gerecht. Seidlin reduziert die in der ersten Strophe so eindrucksvoll be-

<sup>20</sup> Die Beziehung des dritten Teils (die Beschreibung eines verzauberten – scheinbar seligen – Gartens) zu den zwei anderen Teilen ist enigmatisch. Ist er vielleicht Teil des Versprechens der zweiten Stimme, der Ort, an den er die erste Stimme führen will? Was auch immer die Antwort sein mag, ist der dritte Teil für sich nicht unheimlich und braucht uns hier nicht zu beschäftigen.

<sup>21</sup> Dieses Gedicht kann auf zwei Weisen betrachtet werden. Es kann im Licht seines ursprünglichen Kontextes (d. h. im Licht seiner Funktion in *Ahnung und Gegenwart*) oder als autonomer Text gelesen werden. Das Gedicht wurde im allgemeinen auf die zweite Weise bekannt, und ich werde es so behandeln.

<sup>22</sup> Oskar Seidlin, „Bleib wach und munter!“ Seidlin, *Versuche über Eichendorff* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965) 241 ff.

schriebenen Phänomene auf eine Art von *pathetic fallacy*. Gefahren von der Art, daß Jäger ein Lieblingstier umbringen oder daß sich ein Freund als falsch erweist, mögen zwar Angst erregen, aber sie erwecken wohl kaum ein tiefes Gefühl des Unheimlichen. Zudem müßte noch erklärt werden, warum sie mit einer spezifischen Tageszeit verbunden sind und kosmische Proportionen annehmen. Ich würde vorschlagen, daß dies nur sekundäre Ereignisse sind, der menschliche Anteil eines viel weitreichenderen Phänomens. Ihre Gegenwart und Seidlins Reaktion darauf sind ein weiteres Beispiel für das bereits in Verbindung mit dem ersten Teil von *Klang um Klang* diskutierte Phänomen. Konfrontiert mit einer besorgniserregenden Situation versucht der Mensch, die alltägliche Realität doch noch im Griff zu behalten, indem er sich an einer rationalen, konkreten Angst festklammert, um ungreifbare und deshalb schrecklichere Ängste wegzuerklären.

Die erste Strophe von *Zwielicht* beunruhigt, weil sie uns unterschwellig ein Bild der Natur als lebendiger Präsenz vermittelt, mit ihrem eigenen Willen und ihrer eigenen Persönlichkeit, dem Menschen unbekannt und potentiell gefährlich. Seidlin verweist auf die Bilder in der Strophe, ohne jedoch zu erkennen, wie sie zum ominösen – oder sollten wir sagen numinosen? – Wesen der Natur beitragen. Die erste Zeile mit ihrem volitiven Verb repräsentiert in der Tat die Personifizierung einer Tageszeit, aber ich kann nicht damit übereinstimmen, daß sie notwendigerweise auf eine Dunkelheit verweist, die von der Erde emporsteigt wie ein aufliegender Vogel. Schließlich verhält sich Dunkelheit nicht so. Die Zeile scheint mir eher ein Bild von einer Dunkelheit heraufzubeschwören, die sich über den Himmel ausbreitet und die Erde bedeckt wie ein großer Vogel, der seine Schwingen ausbreitet. Dieses Bild suggeriert eine Art von Drohung: es ist, als würde man von einem Wesen von überwältigender Größe umfassen.

Subtile Andeutungen auf die Art von Erfahrung, mit der wir dieses Gedicht assoziieren sollen, finden sich in der ganzen Strophe. So ermutigt uns zum Beispiel das Wort ‚schaurig‘ in der zweiten Zeile, unserer Reaktion einen Namen zu geben, während seine Ambivalenz zur allgemeinen Unsicherheit beiträgt. Ist die Bewegung der Bäume in der Tat ‚schaurig‘, oder wird die Reaktion des Beobachters auf eine dunkel geahnte Präsenz auf die Natur übertragen? Der Vergleich der Wolken mit ‚schweren Träumen‘ (Zeile 3) erinnert den Leser ebenfalls an schlimme Erfahrungen, die einen hilflos im Griff haben und die sich rationaler Kontrolle entziehen. Das Bild verstärkt zudem den Eindruck der Gefahr, welche

von oben auf den Menschen herabdrückt. Indem die Frage, mit der die Strophe endet, sich nicht auf den Ursprung der irrationalen Angst bezieht, welche den Menschen in dieser Landschaft attackiert, sondern eher auf die Absicht dahinter, unterstreicht sie die Möglichkeit einer volitiven Entität. Die Frage läßt sich nicht beantworten, weil der Grund für die Sorge genau in ihrer Irrationalität liegt, in der atavistischen Furcht vor unbekannten lauernen Gefahren.

Wie ich schon erwähnt habe, können die zwei nächsten Strophen als ein Versuch gelesen werden, dieses dunkle Bangen zu überwinden, indem man seine Quelle auf vertraute und deshalb bewältigbare Proportionen reduziert. Doch gibt es wie in *Klang um Klang* Hinweise, daß alles nicht so ist, wie das lyrische Ich gerne glauben möchte. Am ominösesten sind die unbekannten, umherirrenden Stimmen, die auf dieselbe Weise eingeführt werden wie im zweiten Teil von *Klang um Klang*: „Stimmen hin und wieder wandern.“ Hier wie dort werden die Stimmen unmittelbar nach Jägern erwähnt, jedoch so, daß eine Verbindung zwischen den beiden ausgeschlossen ist: „Jäger ziehn im Wald und blasen, / Stimmen hin und wieder wandern.“ Indem die Stimmen von den einzigen anwesenden Menschen dissoziiert werden, zwingen uns beide Gedichte, geheimnisvolle, nicht-menschliche Quellen in Betracht zu ziehen.

Seidlin tut diese Zeile als ein bedeutungsloses Füllsel ab, das nur Verwirrung stiftet: „Nichts anderes trägt die Zeile bei, als den Allgemeineindruck des Unbestimmten und Unprofilieren zu erhöhen – vielleicht daß wir sie auch darum als ein nur schwaches Füllsel empfinden – und uns, indem sie es tut, der klar umrissenen Situation zu entfremden.“ [Seidlin 243] Er beschreibt in der Tat die Wirkung der Zeile zutreffend, ohne jedoch die Implikationen zu sehen. Die umherirrenden Stimmen sind ein zentrales Element in der Gestaltung der unheimlichen Atmosphäre, weil sie die bequeme Zuordnung der Verlockung der Natur zu den menschlichen Jägern in Frage stellt und dafür die sinistre Möglichkeit einer unbekannten, möglicherweise dämonischen Entität substituiert. Im Gegensatz zu Seidlins Meinung wird die Situation für das lyrische Ich beängstigender und für den Leser beunruhigender genau deshalb, weil sie ihre bestimmten Konturen verloren hat und beide in Ungewißheit und Verwirrung über ihre Bedeutung zurückläßt.

Die dritte Strophe ist in ihrer Konzentration auf die menschliche Ebene unkomplizierter, außer insofern sie die Frage aufwirft, warum ein scheinbarer Freund im Zwielicht besonders gefährlich

sein sollte. Die vierte Strophe kehrt zur kosmischen Ebene zurück. Sie wirkt beruhigend, weil sie das Versprechen eines helleren Morgen anbietet. Doch ist dies mit der Erinnerung an die Möglichkeit von Tod und Verderben verbunden: „Manches bleibt in Nacht verloren.“ Wieder ist es bedeutsam, daß der Agent oder die Agenten des angedrohten Unheils nicht identifiziert werden; der Gedanke wird nicht mit einem Punkt abgeschlossen, sondern mit einem Gedankenstrich abgebrochen, als ob es mehr gäbe, was der Sprecher sagen könnte. Der Angesprochene (und der Leser) wird den Schreckensbildern seiner Phantasie überlassen.

Die Schreckbilder der Phantasie sind eindeutig die Ursache des unheimlichen Gefühls – beschrieben als „unaussprechlich Bangen“ – in den ersten drei Strophen von *Die Wunderblume* [380–81].

Es war die Nacht so wunderbar, so schwüle,  
Weit ab wohl lagen dunkle Länder viele,  
Die Ströme hört ich ferne gehen,  
Doch, wo ich war, konnt ich nicht sehen.

Und ferne sah ich aus dem grauen Schweigen  
Seltsam verschlungne Wunder dunkel steigen,  
Stumm gehen in den Finsternissen, –  
„Ach, sind es Berge, sind es Riesen?“

Aus solchen Ängsten wollt mein Herz verlangen,  
Nie fühlt ich noch so unaussprechlich Bangen.  
„Wann wird der Morgen endlich röten?  
„O Jesus, hilf aus tiefsten Nöten!“

Und wie ich rief, sah ich fern Funken sprühen,  
Ein Wunderglänzen aus der Nacht erblühen,  
Und eine Blume drin erhoben,  
Aus milden Flammen bunt gewoben.

.....<sup>23</sup>

Wieder ist die Desorientierung der Sinne verantwortlich für ein Gefühl des Unbehagens. Dafür ist in erster Linie die Unzuverlässigkeit der visuellen Information verantwortlich. Es ist Nacht; eine Nacht, die für das Verständnis des Menschen genauso unergründlich („so wunderbar“) wie in ihrer physischen Manifestation bedrückend ist („so schwüle“). Das lyrische Ich nimmt die räumliche

<sup>23</sup> Die zwei letzten Strophen sind weggelassen, weil sie nichts mit meiner Diskussion zu tun haben.

Weite, die es durchwandert, kaum wahr, und wird zudem verwirrt durch entfernte Laute (Zeile 2 und 3). Die Schlußnote der Strophe ist sein Bewußtsein, daß es verirrt ist und daß ihm seine Sinne nicht helfen können, sich neu zu orientieren. Diese Hilflosigkeit richtet die Aufmerksamkeit des Wanderers auf die Unmöglichkeit, die Gestalten und Bewegungen um sich zu identifizieren und zu erklären. Sein Verstand ist so unzulänglich wie seine Sinne und ist machtlos, den Flug der Phantasie zu zügeln.

Die zweite Strophe enthüllt, daß vor allem drei Charakteristiken der Landschaft die wachsende Angst des lyrischen Ichs hervorrufen: ihre Weite, ihre Stille und ihre Dunkelheit. Die Strophe verbindet die drei, indem sie zunächst der Stille und dann der Dunkelheit physische Präsenz und räumliche Dimension verleiht: „Und *ferne* sah ich *aus dem grauen Schweigen* / Seltsam verschlungne Wunder dunkel steigen, / Stumm gehen *in den Finsternissen*.“<sup>24</sup> Die konkrete Welt des Tageslichts ist zergangen, und der Wanderer verliert sich in einer unermeßlichen Weite dunkler Stille (oder stiller Dunkelheit). Es gibt keine vertrauten konkreten Objekte, sondern nur unbestimmbare, sich bewegende Gestalten – kaum unterscheidbar und besonders angsterregend, weil sie wie ihr Hintergrund dunkel und schweigend sind. Die letzte Zeile der Strophe zeigt, daß das lyrische Ich von der Unmöglichkeit gequält wird, die Situation zu verstehen und durch Verstehen zu kontrollieren: „Ach, sind es Berge, sind es Riesen?“ In seiner Angst ruft der Wanderer zu Gott um Hilfe und bewirkt eine radikale Wende: ein geheimnisvolles feuriges Licht erleuchtet plötzlich die Welt. Es ist beachtenswert, daß diese unmittelbare Intervention des Übernatürlichen das Unheimliche nicht verursacht, sondern – im Gegenteil – es vertreibt, was ein Gefühl der Befreiung aus Gefahr und große Freude auslöst.

Ein Gedicht, daß die verschiedenen unheimlichen Aspekte der nächtlichen Landschaft eindrucksvoll verbindet, ist *Nachtgebet* [269–70]

Es rauschte leise in den Bäumen,  
Ich hörte nur der Ströme Lauf,  
Und Berg und Gründe, wie aus Träumen!  
Sie sahn so fremd zu mir herauf.

<sup>24</sup> Der Schrägdruck ist von mir.

Drin aber in der stillen Halle  
 Ruht' Sang und Plaudern müde aus,  
 Es schliefen meine Lieben alle,  
 Kaum wieder kannt ich nun mein Haus.

Mir wars, als lägen sie zur Stunde  
 Gestorben, bleich im Mondenschein,  
 Und schauernd in der weiten Runde  
 Fühlt ich auf einmal mich allein.

So blickt in Meeres öden Reichen  
 Ein Schiffer einsam himmelan –  
 O Herr, wenn einst die Ufer weichen,  
 Sei gnädig Du dem Steuermann!

Die erste Strophe evoziert eine Stimmung der Desorientierung und Entfremdung durch ambivalente Sinneswahrnehmungen und syntaktische Diskontinuität. Das Gedicht beginnt mit einem scheinbar natürlichen und tröstlichen Laut: „Es rauschte leise in den Bäumen.“ Bei näherem Zusehen bemerken wir jedoch, daß der erste Eindruck täuscht. Die Bäume selbst können nicht rauschen, denn sie sind kein nachgetragenes Subjekt, sondern das Objekt der Präposition ‚in‘. Das Subjekt ‚es‘ ist eine unbekannte Entität. Da es nicht identifiziert wird, ist es wohl kaum etwas, was so einfach zu erkennen wäre wie der Wind in den Blättern. So übersteigt schon die erste Aussage über die Landschaft die kognitiven Fähigkeiten des Menschen.

Die zweite Zeile enthält einen unerklärten – und unerklärbaren – Widerspruch zur ersten: „Ich hörte nur der Ströme Lauf.“ Das Rauschen der Flüsse ist der zweite, im Gedicht erwähnte Laut, und doch sagt das lyrische Ich, daß es der ‚einzige‘ ist, den es gehört hat. Ein direkter Widerspruch dieser Art führt zu einem für den Menschen, das *animal rationale*, äußerst beunruhigenden Zusammenbruch der logischen Strukturen. Die zwei nächsten Zeilen, auf den ersten Blick einfach ein Wechsel von akustischen zu visuellen Eindrücken, geben in Wirklichkeit eine gefühlsbedingte Interpretation der Landschaft, den Ausdruck eines Gefühls der Irrealität und Fremdheit. Ihre Subjektivität wird von dem unlogischen Eindruck betont, daß sowohl die Berge als auch die Abgründe zum lyrischen Ich emporblicken: „Und Berg und Gründe, wie aus Träumen, / Sie sahn so fremd zu mir *herauf*.“<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Der Schrägdruck ist von mir.



Der Eindruck der Entfremdung wächst im Verlauf der zwei nächsten Strophen. Still und starr wird die sonst vertrauteste und sicherste Umgebung (das Heim) plötzlich seltsam und fremd: „Kaum wieder kannt ich nun mein Haus.“ Schlaf, der Bruder des Todes, und der gespenstige Effekt des Mondlichts (beides traditionelle Topoi) tragen zu dem Prozeß bei, welcher das Vertraute entfremdet: „Mir wars, als lägen sie [meine Lieben] zur Stunde / Gestorben, bleich im Mondenschein.“ Diese Entfremdung von etwas, was der Ort der größten Geborgenheit sein sollte, erweckt ein Gefühl der völligen Vereinsamung, welches durch die unermessliche Weite der Natur verstärkt wird („in der weiten Runde“). Kurz, das lyrische Ich empfindet die Situation als unheimlich, wie das Wort ‚schauernd,‘ zeigt, welches so oft in Eichendorffs Gedichten mit dem Unheimlichen assoziiert ist: „Und schauernd in der weiten Runde / Fühlt ich auf einmal mich allein.“

Die letzte Strophe steigert die Stimmung der Entfremdung zu kosmischen Proportionen. Das lyrische Ich vergleicht seine Erfahrung mit anderen, in denen der Mensch seine Vereinsamung und Verwundbarkeit am schärfsten fühlt, d. h. wenn er sich mit der Natur in ihrer überwältigendsten Gestalt konfrontiert sieht: „So blickt in Meeres öden Reichen / Ein Schiffer einsam himmelan.“ Dieses Bild, mit seiner Suggestion von Trostlosigkeit („öde“) bestätigt nicht nur das Gefühl des Unheimlichen, sondern verstärkt es. Obgleich die letzten beiden Zeilen des Gedichts eine Spur von Hoffnung enthalten (die mögliche Intervention einer rettenden Macht) konzentrieren sie sich auf jene Angst vor dem Unbekannten (als Angst vor dem, was nach dem Tod kommt), welche hier wie auch anderswo die Wurzel des Unheimlichen ist. Es ist interessant zu sehen, wie das Bild, welches für den Tod gebraucht wird, den Schauer und das Unbehagen steigert, welche die Unermesslichkeit der Natur erzeugt: der Tod ist die unendliche Ausweitung des Raums, das vollständige Verschwinden der Grenzen („...wenn einst die Ufer weichen ...“).

Wie oben erwähnt, umfaßt die Reaktion, die wir als unheimlich bezeichnen, ein weites Spektrum von Emotionen von akuter Beklommenheit bis zu einem vagen Gefühl der Unruhe. Es war meine Absicht, die ganze Reichweite darzustellen vom intensivsten Gefühl des Unheimlichen an. Mein letztes Beispiel repräsentiert das andere Extrem: das Unheimliche in seiner flüchtigsten Form, in der es nicht mehr ist als ein vages Empfinden der Unruhe oder Irrealität. Eines der besten Beispiele einer solchen Stimmung ist das Gedicht *Nachts* [12].

Ich wandre durch die stille Nacht,  
 Da schleicht der Mond so heimlich sacht  
 Oft aus der dunklen Wolkenhülle,  
 Und hin und her im Tal  
 Erwacht die Nachtigall,  
 Dann wieder alles grau und stille.

O wunderbarer Nachtgesang:  
 Von fern im Land der Ströme Gang,  
 Leis Schauern in den dunklen Bäumen –  
 Wirrst die Gedanken mir,  
 Mein irres Singen hier  
 Ist wie ein Rufen nur aus Träumen.

Das lyrische Ich empfindet ein Gefühl der Unwirklichkeit, das Ergebnis der verwirrenden Wirkung unbestimmter oder ambivalenter Sinneswahrnehmungen. Doch ist für den, der mit ähnlichen Situationen in anderen von Eichendorffs Werken vertraut ist, die Möglichkeit einer Gefährdung gegenwärtig, welche gewöhnlich das Unheimliche begleitet, und zwar um so mehr, weil das lyrische Ich sich ihrer nicht bewußt ist.

Die erste Strophe etabliert, wie so oft, die Szene. Diese besteht aus keiner deutlich konturierten physischen Landschaft, sondern aus Nacht. Die Dunkelheit nimmt eine räumliche Dimension an und löst die konkrete Welt des alltäglichen Lebens ab. Im Rest der Beschreibung dominiert eine beunruhigende Ambivalenz, die aus dem kontrapunktischen Nebeneinander von Licht und Dunkelheit, Schweigen und Klang herrührt. Die Nacht wird als „still“ bezeichnet – was sowohl schweigend als auch bewegungslos bedeuten kann – und doch ist sie von zuweilen sich bewegendem Lichtern und Lauten belebt. Das Licht selbst ist ungewiß: es ist schwach und trübe, da der Mond nur gelegentlich durch die dunklen Wolken bricht, und ist dazu von der Art, mit der in der Literatur oft das Unheimliche und Übernatürliche assoziiert ist. Außerdem ist die Nacht am Ende der Strophe, wenn sich der Mond wieder verbirgt, nicht schwarz, sondern „grau.“ Und schließlich ist es befremdend, daß die Bewegung des Mondes verstohlen wirkt („schleicht“).

Die Stille, in der ersten Strophe hin und wieder vom Lied einer Nachtigall unterbrochen, wird mit dem letzten Wort („stille“) wiederhergestellt, nur um in der zweiten Strophe, welche dem Lied der Nacht und seinen Effekten gewidmet ist, vertrieben zu werden. Dieses Lied wird „wunderbar“ genannt, was impliziert, daß es das rationale Verständnis übersteigt. Es besteht aus denselben zwei Lauten, die wir in *Nachtgebet* gefunden haben: dem Laut von

Flüssen und einer rauschenden Bewegung in den Bäumen. Weil der Laut der Flüsse aus großer Entfernung kommt, gewinnt die Szene räumliche Ausdehnung (und deshalb – potentiell – endlose Weite). In diesem Gedicht ist das Rauschen in den Bäumen besonders unheimlich, weil es „Schauern“ ist, als ließe eine unbekannte Präsenz die Bäume selbst zittern. Zudem sind die Bäume wie die Wolken in der ersten Strophe dunkel und deshalb ununterscheidbar und bedrohlich.

Die Wirkung der nächtlichen Natur und ihres Liedes auf den ihr ausgesetzten Menschen ist intellektuelle und sensuelle Desorientierung. Die Nacht verwirrt die rationalen Kategorien und verhindert klares Denken: „Wirrst die Gedanken mir.“ Das lyrische Ich und sein Lied („irres Singen“) haben sich buchstäblich verirrt. Durch diesen Verlust der Orientierung wird die Verbindung des Menschen mit der konkreten Realität (oder vielleicht das Verstehen dessen, was Realität ist) gefährdet: „Mein irres Singen hier / Ist wie ein Rufen nur aus Träumen.“ Ein solcher Zustand ist sowohl an sich unheimlich als auch gefährlich, weil er die Anfälligkeit des Individuums für die Verlockung des Dämonischen steigert. Das Unheimliche dieser Situation liegt vor allem in seiner fundamentalen Ambivalenz. Eine Traumlandschaft wie die hier beschriebene erweckt ein Gefühl der Verzauberung und übt eine unleugbare Faszination aus. Jedoch evoziert die Erfahrung, allein in einer fremden Welt zu sein, in der unbekannte Gesetze herrschen (und die deshalb nicht kontrollierbar ist) genau die angsterregende ontologische Unsicherheit, die von Jones<sup>26</sup> als die Quelle des Unheimlichen identifiziert wurde.

Indem wir uns noch einmal die analysierten Gedichte ins Gedächtnis zurückrufen, können wir eine allgemeine Beschreibung der Funktion versuchen, welche das Unheimliche in der Weltsicht Eichendorffs besitzt. Die letzte Strophe von *In der Nacht* [253–54] drückt in eindrucksvoller Weise Eichendorffs Überzeugung von der essentiellen Unsicherheit der menschlichen Existenz aus:

O Herr! auf dunkelschwankem Meere  
Fahr ich im schwachen Boot  
Treufolgend Deinem goldenen Heere  
Zum ewgen Morgenrot.

---

<sup>26</sup> Sieh oben Anmerkung 18.

Die Welt der Natur in ihrer Weite, Unergründlichkeit und überwältigenden Macht ist voller Gefahren für die physische Existenz des Menschen, während die dämonischen Mächte, die sie beherbergt, das Heil der Seele gefährden. Ohne die Hilfe Gottes vermag der Mensch genauso wenig diesen Gefahren zu widerstehen, wie das stürmische Meer zu bezwingen. Wahre Geborgenheit ist nicht von dieser Welt; sie kann erst im nächsten Leben gefunden werden und auch dann nur, wenn der Mensch in echter Demut die Führung der himmlischen Mächte akzeptiert, um die Klippen und Felsen des irdischen Lebens zu umschiffen.

Für alle, die sich Gottes Hand übergeben, sind die Nächte sternenhell und die Welt nicht unheimlich. Jedoch neigen die meisten Menschen, oder alle Menschen die meiste Zeit, dazu, ihre Nichtigkeit und Gebrechlichkeit zu vergessen. Beeindruckt vom eigenen Verstand halten sie sich für fähig, die Welt um sich zu verstehen und zu kontrollieren. Unter diesen Umständen wird jeder Hinweis, daß die Welt für menschliche Kategorien zu immens und zu geheimnisvoll ist und daß unsere Sinne und unser Denken nicht nur fehlbar sind, sondern vielleicht grundsätzlich betrogen, als höchst verunsichernd empfunden. Solche Momente sind unheimlich in der buchstäblichen, ursprünglichen Bedeutung von unbekannt oder unerkennbar, unvertraut, inkommensurabel.

Diese Definition überschneidet sich mit der Schellings, wie sie von Freud zitiert wird, daß das Unheimliche etwas ist, was hätte verborgen bleiben sollen und was hervorgetreten ist, solange wir ‚verborgen bleiben sollte‘ mit ‚ist normalerweise verborgen‘ ersetzen. Das Unheimliche umfaßt so manches, was der Mensch vor sich selbst verbirgt, um sein tägliches Leben meistern zu können. Wichtiger, es umfaßt ebenso das, wovon der Mensch kein wirkliches Wissen besitzt, sondern nur flüchtige Ahnungen. Dieses Unbegreifliche, das sich normalerweise der Kenntnis des Menschen völlig entzieht, dringt in sein Bewußtsein ein, aber nicht genug, um von ihm begriffen zu werden. Sein Hervortreten ist erschreckend, weil es sich nur teilweise enthüllt, und es liegt in der Natur des Menschen, das zu fürchten, was er nicht versteht. In Eichendorffs Lyrik repräsentiert dieses Unheimliche, wie das Phantastische Todorovs, einen Augenblick des Zögerns. Das Unheimliche ist das Schicksal derer, die von Ahnungen der Unzulänglichkeit ihrer irdischen Weltsicht heimgesucht werden, aber die noch nicht den Mut oder die Weisheit gefunden haben, diese zurückzuweisen und einen höheren Glauben anzunehmen.